قراءة في «أربع قصائد» لخليفة الوقيان

سالم عباس خدادة

حصل على الدكتوراه في النقد والبلاغة ، جامعة القاهرة 1992 .

يعمل أستاذاً مساعداً بكلية التربية الأساسية ـ الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب ـ دولة الكويت .

المجلة العربية للعلوم الإنسانية

العدد 19/74

الملخص

يعد الشاعر الكويتي خليفة الوقيان من الشعراء المجددين في الحركة الشعرية في الكويت . أصدر حتى الآن أربع مجموعات شعرية بالإضافة إلى عدد من الدراسات النقدية .

يحاول هذا البحث مقاربة جانب من نتاجه الشعري يتمثل في أربع قصائد متميزة نشرها في سنة 1989 ، من خلال التركيز على عنصرين مهمين في اللغة الشعرية هما الانزياح والتناص .

أما الانزياح فقد برز في ثلاث وسائل هي : المجاز والرمز والغموض ، وهذا ماتجلى في لغة القصائد موضوع المقاربة . وأما التناص فجاء في قسمين : التناص الخارجي ، والتناص الداخلي ، كشفت قراءتهما عن وعي الشاعر وسعيه الحثيث نحو تنويع لغة القصيدة ، ومن ثم تطويرها .

أصدر الشاعر خليفة الوقيان (1941-) أربعة دواوين حتى الآن وهي : المبحرون مع الرياح 1974 ، تحولات الأزمنة 1983 ، الخروج من الدائرة 1988 ، حصاد الريح 1995 ، ثم جمع معظم هذا النتاج في «ديوان خليفة الوقيان ، مختارات» 1996 . وتكشف هذه المجموعات الشعرية عن تجربة غنية لشاعر موهوب ومثقف ، يشهد له نشاطه النقدي[1] ، إلى جانب إسهامه في الإبداع الشعري . عرض لشعره كثير من الباحثين ، ورأوا فيه شاعرا متميزاً على الساحة الشعرية في الكويت ، وله حضوره في الوجدان العربي يؤكده التفات عدد من النقاد العرب إلى تجربته الشعرية[2] . لقد كان شاعراً مقلا ، ولكن إنجازه الشعري كان يتحرك من مرحلة إلى أخرى بوعي وروية ، فمنح القصيدة العمودية روحا جديدة ليثبت ـ مع آخرين ـ أن الشكل أحد عناصر التجديد وليس هو التجديد كله ، ثم تجاوز هذا الشكل إلى الشعر الحر «قصيدة التفعيلة» فكان من الشعراء القلائل في الكويت ممن أحسنوا الكتابة في هذا الشكل ، إلا أنه لم يكتب قصيدة النثر ، ولم ينكر جهد من أبدعوا من كتابها[3] .

ومن الأمور الجديرة بالتنويه أن هذا الشاعر الناقد يتميز بوضوح الرؤية في شعره ونقده ؛ حيث يعلن في نقده عن ضرورة التواصل مع المتلقي ، دون أن يدير ظهره لمنجزات التجديد ، والنزوع إلى المختلف . ومن هنا تنوعت تجربته وتنوعت كذلك معالجاته الشعرية ، فلم يهمل الذات أو الوطن أو الأمة ، كما لم يغفل عن تطوير أدواته الفنية في إطار الرؤية التي آمن بها .

ونحن في هذه الدراسة نقف عند «أربع قصائد» نشرها الشاعر تحت هذا العنوان العام ، مع احتفاظ كل قصيدة من هذه القصائد الأربع بعنوانها الخاص ، وقد جاء ترتيبها على النحو الآتي : عصفورتان ، في الليل ، عوسجة ، خفقة . وقد نشرت هذه القصائد دفعة واحدة مؤرخة في عام 1989 ، وربما يكون نشرها على هذا النحو موحيا بشيء من العلائق بين الفضاءات التي أنشأتها ، والأيقونات التي رسمتها . والقصائد المشار إليها ملحقة بآخر البحث .

إن قراءتنا الأولية لهذه القصائد ، في إطار تجربة الوقيان الشعرية ، كشفت

لنا عن مجموعة من العناصر ترتكز عليها الشعرية لديه ، ورأينا التوقف عند عنصرين بارزين في هذه الدراسة وهما : الانزياح ، والتناص ، من خلال قراءة نقدية لهذه القصائد الأربع . وهذا العنصران لهما حضورهما في المنجز الشعري العام لهذا الشاعر مما يستدعي أحياناً العودة إليه ، بقصد استجلاء ماهو حاضر ، وتأكيد ماهو غائب ، وذلك رغبة في زيادة مساحة الموضوعية التي نتغياها ونحرص عليها .

أولا : الانزياح

يتحدث النقاد كثيرا عن شد الانتباه أو الإثارة التي يمارسها الشاعر أو الأديب ، ويرون أن الفنان يسعى دائماً إلى مثل هذه الوسيلة الفنية من خلال إبراز بعض العناصر في عمله ، وهذا الإبراز يطلقون عليه Foreground وهو مصطلح مأخوذ من الرسم والتصوير يشير إلى الجوانب البارزة في الصورة ، أما الجوانب الأخرى فيها فتشكل لها الخلفية Background[4] . ويأتي هذا الإبراز في العمل الأدبي عبر ما يطلقون عليه Deviation في الإنجليزية و ecart في الفرنسية ، ويقابله نقادنا بالانزياح أو الانحراف أو المجاوزة أو الانتهاك أو يستخدمون له المقابل العربي القديم «العدول» .

وقد اختلف الباحثون في منهج دراسة الانزياح ، فعلى حين رأى بالي (C.Bally) أن الانزياح يقع في الكلام على محور الاختيار عبر الاستبدال في العلاقات الرأسية ، جعل ريفاتير (M.Riffaterre) الانزياح على محور التوزيع من خلال العلاقات الأفقية[5] . . ويبدو أن مثل هذا الاختلاف في مناهج دراسة الانزياح أدى إلى الحديث عن نوعين من الانزياح[6] هما :

انزياح خارجي ، وهو مايقيس لغة النص في مقابل معايير من خارجه .

انزياح داخلي ، ويرجع إلى سمات في النص تختلف عما هو متوقع من خلال معيار في النص نفسه . . .

وعلى هذا ، فمن الملحوظ أن هذا المصطلح قد شاع في الدراسات

الأسلوبية على نحو خاص بقصد تحديد الأسلوب اعتمادا على ثنائية المعيار والانزياح ، التي يتم تعيينها بعمليات إحصائية تكشف معدل الانزياح في النص بالنسبة للمعيار الذي غالبا مايكون اللغة الطبيعية أو العادية أو الجارية أو المستعملة التي راج استعمالها ، والتي نستطيع أن نسميها اللغة المعيار أو المعيارية . ولكن هذه اللغة المعيارية قد توصف بأنها منزاحة إذا وردت في نص تتسم معظم لغته بالانزياح ، كما يرى بعض الباحثين[7] ، فالمعيار norm شيء نسبي ، ومن الصعوبة تمييزه من الاستخدامات الأخرى . «إن تحديد الأسلوب نفسه باعتباره انحرافاً أمر غير مقنع ، وذلك لوجود معايير عدة بقدر تنوعات اللغة الأدبية وغير الأدبية ، ومن الخطأ الظن أن الأسلوب شيء شاذ ، أو أن الاستخدام المعياري للغة يفتقد الأسلوب[8] . وفي المقابل فإن الانزياح أو الانحراف أمر نسبي أيضاً ، وبخاصة حين يتعلق الأمر بموقف القارئ من الأعراف الأدبية ، فالقارئ الذي لاعهد له بعرف أدبي معين ستبدو له الانحرافات أكثر مما هي في الواقع ، كالذي ألف أسلوب المدرسة الواقعية مثلاً ، ثم شرع في قراءة المدرسة الرمزية . .[9] ولذا يرى بعض الأسلوبيين ضرورة التفكير في درجة من المعيارية أو الانزياح ، أو نظام من المعايير في مقابل مانود الحكم عليه بالانزياح ، كلغة الشعر على سبيل المثال[10] . وإذا كان الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر كما عبر كوهين (J.Cohen) . .[11] فإن هذا الشرط لديه لايعني أن النص الشعري كله سيكون في دائرة الانزياح لايتجاوزها ، إذ ليس هناك قصيدة «شعرية» مئة في المئة ، بل إن هذا أمر لايمكن تصوره داخل دائرة الشعرية أو المفاهيم النظرية المتعلقة بها . وعلى هذا تتنوع النصوص الشعرية من حيث درجة الانزياح فيها ، فهناك نصوص يكثر فيها الانزياح ، ونصوص يقل فيها ، مما يعني أن النص الشعري مزيج من الشعر واللاشعر ، أو مزيج من الانزياح واللغة المعيارية ، أو أنه يجمع بين جمالية المماثلة وجمالية المعارضة وفق تعبير لوتمان (I. Lotman) ، الذي أكد أن هاتين الجماليتين مترابطتان ومتجاورتان عبر التاريخ الإنساني . .[12] ولكن كوهين وهو يتحدث عن الانزياح يصرح بأنه لايقبل الانزياح على إطلاقه ، ولذلك نجده ينتقد ـ في إطار تشخيصه للأسلوب ـ المدرسة السريالية ، يقول :

«إن الأسلوب انتهاك ، ولكن ليس كل انتهاك أسلوباً . وخطأ السرياليين أنهم كانوا في بعض الأحيان يعتقدون هذا . . . ولقد وجد السرياليون كما هو معروف نصيبا من الفشل في تحقيق ذلك . .»[13] ولعل مثل هذا القول يلقي بظلاله على ماتعانيه القصيدة العربية في مراحلها الأخيرة ، حيث الشعراء يبحثون عن الانزياح أو الانتهاك لا عن الشعر الذي يصوغ الرؤية الإنسانية معتمدا على الانزياح أو الانتهاك الذي وظيفته أن يثير لدى المتلقي انتباهه وتطلعه لا أن يثير نفوره ورفضه . . . ونحن لاننكر أن الانزياح يزيد من درجة الغموض في النص ، ولكن التعقيد يصيبه بالإخفاق على نحو ما أشار كوهين ، وهو ماتكرر في موقف القدماء والمعاصرين من التفريق بين الغموض والتعقيد[14] . . . والحقيقة أن الدعوة إلى الوضوح مبدأ أصيل في البلاغة العربية يرجع في جذوره إلى مصطلحات «الفصاحة والبلاغة والبيان» والمصطلحات المثيلة لها في فنون القول . وقد يفهم أحدنا أن مثل هذه المصطلحات تدعو إلى الوضوح أو الإيضاح مطلقا ، وهذا فهم قاصر دون ريب ، لأن من يقف عند فنون القول التي رصدها البلاغيون يجد الأمر على غير ذلك ، إذ إن بعضها كالتشبيه الضمني والكناية والتورية مثلاً يدل مفهومها والفن الذي تشير إليه على أن الوضوح ليس مطلقا ، فللتعبير طرائقه المتنوعة ، وهي طرائق لاتشكل في مجملها عائقا يمنع المتلقي من الوصول إلى الدلالة ، وإن كانت تشكل مراوغة مطلوبة بقصد الإثارة وشد الانتباه . وهذه المراوغة هي التي تؤسس ماندعوه بلاغة الغموض التي تشير إلى درجة منه أطلق عليها بعض النقاد مصطلح الغموض الشفيف ، في مقابل الغموض الكثيف[15] .

فالمراوغة إذن وهي تؤسس لهذا الضرب من الغموض تعني في المحصلة تقديم الرؤية في إطار من التشكيل الفني يدفع المتلقي إلى التأمل الذي يتكشف النص بعده عن رؤية أو رؤى متماسكة . إن مثل هذه البلاغة التي تراعي شروط الفن وتطلعات المنشئ وآفاق المتلقي أخذت تضيق مساحتها في ديوان الشعر العربي ، لأن البديعيين الجدد طغوا على الساحة بفنون من الألغاز والأحاجي ، يؤازرهم في ذلك عدد من النقاد . وما أود التنبيه عليه هنا أن مفهوم الوضوح

ومفهوم الغموض نسبيان ، شأن كثير من المفاهيم في العلوم الإنسانية ، ولذا فالنتاج الشعري الذي ينضوي تحت بلاغة الغموض هو نتاج يمتاز بوضوح نسبي مقارنة بما هو شائع في المرحلة الأخيرة من حياة الشعر العربي ، حيث فقد المتلقي القدرة على التواصل مع كثير من المنجز الشعري الجديد . هذه النسبية المشار إليها لاتلغي حضور الانزياح في نتاج الشعراء الذين مازالوا يؤمنون بأن الشعر ليس فنا فقط ، وليس رسالة فحسب ، وإنما هو رسالة وفن في الوقت نفسه . ولهذا ظلت قضية التوصيل هاجسهم ، مما جعلهم ينتهجون هذا الوضوح النسبي في معظم ما يبدعون ، وهو وضوح يرفعه الانزياح إلى مراتب البلاغة .

ولقد كان خليفة الوقيان شاعرا يؤمن بضرورة اهتمام المبدع بعملية التوصيل ، كما يؤمن بحتمية الانزياح في لغة الشعر ، وهذا ماجعل لغته مزيجاً من الانزياح والمعيارية ، عالج بها كثيراً من القضايا الذاتية والاجتماعية والسياسية ، وكان الحس الوطني والنبض القومي يرفدان رؤيته ويدفعانها إلى رحاب الأشواق الإنسانية . ولعل في هذه القصائد الأربع مايدل على هذا التداخل بين الآفاق الذاتية والآفاق الرحبة بها ، حيث تمزج الرؤية بين الخاص والعام على نحو يجعل هذا المزج علامة بارزة على هذه الشعرية التي يمثل الانزياح عنصراً مهماً فيها ، بل ربما يكون أهم عناصرها لأنه يتسلل إلى العناصر الأخرى في التجربة الشعرية على نحو ما ، مما يؤكد مقولة كوهين أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر .

والانزياح في هذه القصائد وفي شعر الوقيان عموما يمكن رصده في ثلاث وسائل هي : المجاز والرمز ثم الغموض . وعلى الرغم من التداخل البادي بين هذه الوسائل ، فإن لكل منها خصوصيته في علاقته بالانزياح ، فالمجاز يتعلق بالانزياح الجزئي ، والرمز له صلة بالانزياح الكلي ، لكنه قد يكون جزئياً ، أما الغموض ، فعلى الرغم من وجوده بدرجة ما في كل من المجاز والرمز ، فإنه هنا ومن وجهة نظرنا ، يتصل بطبيعة التعبير الشعري الذي يتسم بعدم المباشرة دون أن يكون المجاز أو الرمز هما السببين المباشرين في ذلك .

المجاز

وعند النظر في تشكيلات المجاز في هذه القصائد الأربع ، وهي قصائد قصيرة نسبياً ، نواجه حشدا من الاستعارات والتشبيهات والكنايات التي تصل إلى أربعين مجازا تقريبا تكاد تهيمن على هذه النصوص ، مما يغلب الشعر على اللاشعر ، أو يجعل الانزياح إحصائيا أعلى درجة من اللغة المعيارية التي تتمثل هنا في لغة الحقيقة ، وسيبدو لنا هذا العلو أو هذه الكثافة في لغة الانزياح كلما مضينا في التحليل الجزئي أو الكلي لهذه القصائد .

يقول الشاعر في القصيدة الأولى :

عصفورتان فوق عذق نخلة تغردان
ترفرفان في أريكة يزينها الندى
تهزها نسائم شفيفة الصدى
تنقران سكرا
تكورت حباته مذهبا
. . . . .
مر عليهما فتى
في كفه نمت عناكب الحجر

فالعش أصبح أريكة في هذه الاستعارة التصريحية ، أو لنقل إن العذق هو الذي أصبح أريكة كما يدل النص في السطر السابق ، يتبع هذا المجاز آخر حين شبه الشاعر قطرات الندى بحبات اللؤلؤ وهي تزين هذه الأريكة التي تهزها النسائم من نوع خاص ، تراسلت الحواس في وصفها ، فهي «شفيفة الصدى» صفة سمعية بصرية ، ولكنها يمكن أن تشير إلى صفة لمسية يعضدها السياق في قوله «تهزها» ، وبهذا تصبح النسائم ذات حضور متميز ، وتكتسب وجودها الشعري الخاص . ثم نقرأ في قوله «تنقران سكرا . . . مذهباً» تشكيلا مجازيا ـ استعارة تصريحية أو كناية ـ يحمل اللغة الشعرية بعدا دلاليا يضفي بعدا جماليا

على تصوير هذه الثمرة . أما الكناية في قوله «في كفه نمت عناكب الحجر» ففيها تصوير دقيق لتنوع شرير ومتخلف من البشر إذا دخل مكانا أشاع فيه الرعب والقتل . وملحوظ فيما سبق كيف يتجاوز الشاعر التعبير بالدلالات المعتادة عن العذق والنسائم والرطب والإنسان الشرير إلى تعبير يمثل الانزياح ركيزته الأساسية ، صحيح أنه يستخدم اللغة ذاتها التي يستخدمها الآخرون في البيئة اللغوية ، والتي تشيع فيها مثل هذه المفردات تقريباً إلا أنه يخضع هذه المفردات أو التراكيب المنتزعة من سياقاتها ـ سجلات الكلام عند اللسانين ـ إلى حكمه هو ، إذ إن كل جملة ـ على نحو مايقول تودروف ـ تحتوي إشارة إلى استعدادات المتحدث بها ، لأنه قد يصدر حكما تقويمياً فيتدخل بين الملفوظ ومرجعه[16] . هذا التدخل هو الذي يحدث الانزياح ؛ لأن الشاعر يزيح في تشكيله الفني الدال عن مدلوله المعجمي أو المألوف ويضعه في إطار آخر خاضع للرؤية التي يرمي إلى تصويرها ، وهي رؤية لاتسعفها الدلالات المعجمية ، فيأتي مثل هذا التدخل ليوسع من قدرة اللغة على التعبير ، وليفجر فيها طاقاتها الخفية .

ويقول الشاعر في القصيدة الثانية :

الليل مزهر

نشيجه أريجه

مغازل القبس

الليل

حين تسكن النجوم داره سكينه

تنام في سريرها

عواصف المدينة

وإذا ما أدخلنا التشبيه في المجاز وفق الرأي القائل بذلك ، فإن **الليل** لدى الشاعر له صورة جميلة في هذه القصيدة التي اقتطعنا منها هذا الجزء ، والسطور الثلاثة الأولى مكتنزة بالمجاز . والذي أسهم في هذا الاكتناز التوجيه النحوي الذي

نستطيع من خلاله قراءة هذه السطور على وجوه مختلفة منها : الليل مزهر نشيجه ، أريجه مغازل القبس . . . فنشيج الليل يشبه صوت المزهر ، وأريجه المنتشر يشبه مغازل القبس . والمجاز هنا مركب ، لأن المشبه به ينطوي على تركيب مجازي أيضاً ، حيث أصبح للقبس مغازل تنشره في كل مكان ، وفي هذا إشارة إلى الأنوار التي تنبعث من الكواكب والنجوم في أثناء الليل . لقد خرج الليل من المعجم ومما ألفه الناس إلى دلالات لايمكن أن نطيل في شرحها وفق هذه القراءة وحدها ، بل إن دال المزهر الذي شبه به نسيج الليل قد ينصرف إلى اسم آلة تنتج الزهر لينسجم السياق بذلك مع الأريج الذي يطلقه الليل أو يطلقه نشيجه المضمخ بالعبير . ولكن القراءة من منطلق توجيه نحوي آخر قد تقف عند حدود مارسمه الشاعر على الصفحة على اعتبار أن الليل يشبه المزهر ، وجملة «نشيجه أريجه» صفة للمزهر ومايشيعه من صوت جميل وعطر أصيل فواح ، وتقوية المشبه على هذا النحو أمر مطلوب في التشكيل البلاغي . أما «مغازل القبس» فهي خبر لمبتدأ محذوف يعود إلى الليل أو المزهر ، ومع كل منهما يمكن عقد علاقة تأويلية تزيد من مساحة الانزياح في السطور الثلاثة . ويمكننا أن نقرأ النص وفق رسم الشاعر أيضا بتوجيه نحوي آخر ؛ هو أن الليل مزهر جملة أولى تمثل التشبيه الذي تحدثنا عنه ، أما نشيجه فمبتدأ أول وأريجه مبتدأ ثان خبره «مغازل القبس» . وهناك قراءة شبيهة في علاقاتها الدلالية بالقراءة السابقة ، وذلك على اعتبار أريجه بدلا من نشيجه ، وبهذا تتعاضد القراءتان في ربط النشيج والأريج ومغازل القبس ربطا تتداخل دلالات الحواس المختلفة السمعية والشمية والبصرية ، وعلى نحو تتأكد به صورة جديدة لليل ، تبرز من خلالها الصورة المثلى للتآزر بين المستوى النحوي والمستوى الدلالي ، حيث تتنوع دلالات المجاز وفق كل توجيه للقراءة يسمح به التركيب النحوي .

ثم انظر إلى السطور الباقية في النموذج الذي عرضناه آنفا ، تجد الليل والعواصف والنجوم تكتسب وجودا جديدا ، حيث يخرجها أو يزيحها الشاعر عن الدلالة المعجمية ، فالليل له دار ، تسكن فيه النجوم ، والعواصف لها سرير تنام عليه ، أو أن السكينة لها سرير تنام العواصف فيه وفق توجيه نحوي آخر .

هكذا يعقد الشاعر علاقات جديدة بين الدوال ليخرجها من مستوى المعيار إلى مستوى الانزياح ، وكلما نجح في عقد علاقات جديدة ورفع من درجة تمثيلها في نسيج قصيدته ازدادت درجة الشعرية واكتسب النص تميزه .

الرمـــز

يحقق المجاز إذن انزياحاً جزئيا ، حيث يرسم الشاعر بكلماته صوره أو أيقوناته ـ حسب تعبير السيميائيين ـ وهذه الصور أو الأيقونات ماهي في الحقيقة سوى الرمز الأدبي الذي خرج على الدلالة العرفية المتمثلة في الرمز اللغوي ، لأن هذه الدلالة ـ كما يعبر تودروف ـ موجودة في المفردات ، أما الترميز فيعتمل في الملفوظ داخل التركيب . . .[17] وما المجاز إلا علاقة متميزة بين هذه الملفوظات داخل التركيب ، ولكنه يظل في حدود الجملة غالباً . أما الرمز فهو ضرب من المجاز غير أنه يمثل الدرجة العليا منه ، من حيث إن الصورة المرسومة بالمجاز تعتمد على التشابه بينها وبين ماتمثله ، أما الرمز فعلاقته قائمة بينه وبين مايوحي به . وقد فرق النقاد بين الاثنين في القيمة ؛ فرأوا أن قيمة الصور تستنفد إلى حد ما فيما تمثله ، وماتمثله محدود بطبيعته ، أما الرمز فيوحي بما لايقبل التحديد[18] . وإذا ما علمنا أن قيمة الرمز قيمة أسلوبية بمعنى أنها «لاتتحقق بالكلمة المفردة أو الوحدات اللغوية البسيطة ، فإن العمل الشعري يصبح أكثر إحكاماً وإثارة إذا تآزرت فيه الرموز الجزئية تآزراً كليا يمتد على رقعة القصيدة فيخلق فيها نبضا شعريا شاملا . . .[19] . وبحسب ماسبق فإن الرمز يتسم بأمرين يجعلانه أعلى في درجة الانزياح من المجاز ؛ فهو لايقبل التحديد مثله ، ثم إنه يتجاوز حدود الجملة ليشمل القصيدة . وإذا ما توقفنا عند قول ريفاتير : «إن الأدب بقوله شيئا يقول شيئا آخر»[20] فإن هذا القول يجعل الأدب بنية رمزية ، وهي كذلك فعلا ، لأن الأدب يستخدم في الأصل علامات رمزية تتمثل في الرموز اللغوية ، ولكنه يرفعها إلى مستوى آخر من الاستخدام مما يضفي عليها درجة أخرى من الرمزية هي الرمزية الأدبية ، مع تفاوت ملحوظ بين الشعراء والأدباء في هذا المستوى الآخر ، الذي يكشف أيضاً مدى تمكن الشاعر من أدواته الفنية ، ومدى سعيه في

تجاوز المستوى الرمزي الأولي من أجل خلق الإثارة الضرورية التي بها يتميز النص الأدبي من سواه .

والشاعر خليفة الوقيان تعامل مع البنية الرمزية الأدبية منذ ديوانه الأول وبخاصة قصيدته «المبحرون مع الرياح» ؛ حيث تعددت تأويلاتها من قبل المتلقي في ذلك الوقت ، مما أثار استغراب الشاعر نفسه الذي عبر عن هذا الموقف بقوله : «كنت أظن أن القصيدة واضحة ، وهي تحاور بعض الاتجاهات الفكرية في الساحة ، فإذا بها تُفسر بأنها حديث عن البحر ، ومعاناة الكويتيين في ركوبه ، وربما جاء ذلك التصور نتيجة لورود بعض الصور الفنية التي تشكلت عناصرها من مفردات البيئة البحرية . . . لذلك تملكني قدر من التخوف بأن يضعف تواصلي مع المتلقي الذي أحرص عليه أكثر من حرصي على مجاملة بعض الاتجاهات النقدية الحديثة . . .»[21] . وعند النظر في القصائد الأربع التي بين يدينا نلحظ نماذج من البنية الرمزية ، بل إن الرمز يكاد يستغرقها إذا ما وسعنا من مفهومه على نحو ما تشير عبارة ريفاتير السابقة . ويمكن أن نمثل هنا بقصيدة «عوسجة» التي تقترب في منحاها الرمزي من النموذج الأليغوري Allegory وهو ـ كما يشير من تحدثوا عنه ـ قالب قصصي تشير فيه الشخصيات والأشياء إلى أفكار معينة يريد الكاتب أو الشاعر تقريرها . . .[22] . وقد ظهر استخدام هذا النموذج من الرمز لدى أحمد شوقي ، وبرز في شعر إيليا أبي ماضي وبعض الرومانسيين . وقصيدة «عوسجة» لوحة أيقونية السمات ، حيث تتغلب فيها ألوان علامتين رئيسيتين من هذا النوع ، فالسوسنة أيقونة للجمال والحرية والحب والسخاء ، والعوسجة أيقونة للحسد والحقد والرغبة في قتل كل شيء جميل . والذي يجعل العلاقة الأيقونية قائمة وغالبة هو طبيعة النموذج الرمزي للقصيدة الذي يعتمد الاستعارة الرمزية ، فالاستعارة علامة أيقونية هنا ، وفي كل موضع من القصائد الأخرى ، وهذا من الأمور المقررة لدى السيميائيين . أما الرمز فله خصوصيته السيميائية ، ولكن الرمز الأدبي له حضور أيقوني على نحو ما ، لأنه يوحي بدلالة معنوية من خلال هذا الحضور الفيزيائي علامة ووجودا ، «فكلما انعدم أيقون للشيء نفسه ، عرضت إشارته كما لو كانت أيقونا له»[23] . وفي

قصيدتنا هذه تآزرت المجازات في تشخيص هاتين الأيقونتين بشكل أبعد الرمز اللغوي عن مجاله بمرحلتين : مرحلة المجاز ومرحلة الرمز . فالسوسنة والعوسجة شخصيتان لهما ما للإنسان من التثاؤب والجفون والسمع والاستيقاظ والقدرة على إرسال شيء ، والانتفاض وحمل السيف والضرب به . فاللغة الرمزية الأولى موجودة بين يدي جميع الناس ، ولكن الشاعر عندما تدخل لاستخدامها نقلها من الوجود الموضوعي إلى الوجود الذاتي ، لأنه أخضعها لذاته ، وتصرف بها تصرفا دخل على إثره بين الملفوظ ومرجعه ، مما أزاح هذا الملفوظ عن دلالته الأولى ، وهذا ما حدث في المجاز من خلال التشخيص المنتشر في القصيدة ، ولكن مراد الشاعر من قصيدته ليس التشخيص وحسب ، ولكنه الإيحاء بدلالات مختلفة من الواقع الإنساني ، وهنا يأتي فعل الرمز الذي أدى إلى مزيد من الانزياح كما كان سببا في إحكام القصيدة وانسجام أجزائها . ولعل الشاعر الوقيان تجاوز حدود الأليغوري بمفهومه الذي شاع في شعر شوقي وأبي ماضي وغيرهما ، فهو لم يصدر حكما ، ولم يقرر حكمة في نهاية القصيدة ، وإنما ترك الباب مفتوحا للتأويل ؛ حيث تسمح القراءة باكتناه الشؤون الذاتية والاجتماعية والسياسية ، بل إن مثل هذا البناء الرمزي يشير إلى شفافية الشاعر ورهافة حسه وقدرته على قراءة الواقع الوطني والقومي وما آل إليه ؛ حيث كتبت هذه القصيدة ونشرت قبل غزو النظام العراقي لدولة الكويت في 2 أغسطس 1990 ؛ ذلك الغزو الذي تسبب في قتل أجمل الأماني العربية ، وفتح الباب على مصراعيه لسقوط الأحلام واحداً بعد الآخر . فالقصيدة يمكن أن تمنحك هذه الدلالات وأكثر منها في مستوى ما من القراءة ، ولكن المرجح لدي أنها تعالج فكرة كانت تراود الشاعر في تلك الفترة ـ نهاية الثمانينيات ـ فالسياق التاريخي يتصل بتعطيل الحياة الديموقراطية ، ولعل بعض الدلالات الرمزية توحي بهموم الشاعر تجاه وطنه ـ الروضة التي نبتت فيها سوسنة الحرية ـ وما يحيط به من هواجس الآخر ـ الصحاري وابنتها العوسجة ـ وهي هواجس يغلب عليها الحسد والخوف من انتشار الحرية انتشار العطر من هذه السوسنة التي استجابت لحركة الحياة من حولها . ومما يؤكد هذا المنحى الرمزي تعاضد الرموز الجزئية مع

الرمـزين الرئيسـين ، حـيث توحي تلك الرمـوز إلى مـعنى المسـاواة من خـلال الرحيق الذي يصل إلى الجميع دون تفريق . كما تكشف بعض هذه الدوال في إيحائها الرمزي عن ملامح الآخر : الصحاري ، عوسجة ، القفار ، وهي دوال تشكل في مجموعها سمات الاتجاه المعاكس لحركة الحياة ، بله الديموقراطية . ولعل ختام القصيدة :

فخرت السوسنة الجذلى

قتيلة بعطرها الأحلى

فيه إشارة إلى أن هذا الاتجاه المعادي للديموقراطية اتجاه قوي نجح أحيانا في قتل حركتها ، فهي ما إن انتعشت وفرحت حتى سلط الأعداء عليها سيوفهم ، ولكن لا بأس ما دامت التضحية من أجل هذا العبق الجميل ، بل الأجمل والأحلى . وربما نستطيع أن نقرأ النص أيضا على أن فيه إشارة إلى بعض الممارسات الديموقراطية الخاطئة التي ربما تكون هي السبب في قتلها مثلما خرت السوسنة قتيلة بعطرها هي . ويمكن أن يدلنا هذا أيضا على أن الديموقراطية قوية لا يمكن لأعدائها النيل منها فيأتي القضاء عليها من داخلها **بعطرها** الأحلى ـ على نحو ما عبر الشاعر . إن خروج هذه القصيدة عن المعالجة المعهودة في كثير من نماذج الشعر العربي من خلال عدم الإفضاء بالقصد ، أو بيان المراد ، فتح للتأويل مجالاً واسعاً ، ويتسع هذا المجال أكثر لأولئك الذين يواجهون القصيدة دون إلمام بسياقها التاريخي ، حيث تزيد درجة الانزياح ـ بسبب الرمز ـ في مثل هذه القراءات .

الغموض

أما الوسيلة الثالثة من وسائل الانزياح في شعر الوقيان فهي الغموض الذي يقول عنه ياكبسون : «إن الغموض خاصية داخلية ، ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها ، وباختصار فإنه ملمح لازم للشعر»[24] . والغموض لدى الوقيان غموض شفيف ، يصل المتلقي منه إلى قراءة ينسجم أولها بآخرها ، دون

أن تتضارب الرؤى ويتشتت التأويل ويفضي إلى لا شيء ، مثلما يفعل بعض النقاد مع نصوص لا علاقة لها بنتائج التأويل ، فتضيع الموضوعية المزعومة في إطار من الجدل العقيم لا نفع فيه للمبدع ولا للنص ولا للمتلقي .

ويكاد يغلب هذا الضرب من الغموض على شعر الوقيان ، وإن كان هذا يدفعنا إلى بيان أن أي شاعر تختلف بداياته عن المراحل التالية ، كما تتنوع المعالجة لديه بتأثير الرؤية والموقف العام ، فتزداد بعض القصائد وضوحا بسبب ارتباطها بسياق مصرح عنه ، مع أنها في حقيقتها ليست كذلك ، لو أغفل ذكر ذلك السياق ، إلا أن الوقيان لم يكن يحفل بذلك كما رأينا في قوله المذكور فيما سبق ، فالتوصيل لديه من الأمور المهمة التي ظل يلح عليها .

وهذا لا يعني أن القصيدة لديه تنحو إلى تقرير المعنى أو تسطيحه إلى حد الابتذال ، وإنما هي قصيدة تجمع بين الفن والرسالة على نحو ما رأينا في بعض النماذج التي عرضنا لها عند حديثنا عن المجاز والرمز اللذين ينطوي كل منهما على مستوى ما من الغموض ، إلا أن الغموض هنا منظور إليه من خلال البناء العام للقصيدة ، ومن خلال زاوية أخرى تتيح للغة الشاعر ضربا آخر من الانزياح .

لقد بدأ الوقيان تجربته الشعرية وهو يعلم أن النص الشعري لابد أن يحتفظ بالحد المطلوب من الشروط الفنية ، فيقترب من الغموض ويبتعد من التعقيد قصد التواصل مع المتلقي .

وإذا كان المجاز والرمز ينطويان على الغموض كما ذكرنا ، فإن الشاعر لجأ أيضا في جانب من قصائده إلى أسلوب المراوغة في تحديد الذات ، وفي وسم الآخر ، على نحو يمكن أن تمثل الذات الآخر ، أو أن يمثل الآخر الذات . ولعلنا نجد مثل هذا الصنيع في بعض قصائده التي يتآزر فيها هذا اللون من الغموض مع المجاز والرمز ، ولعل نظرة في ديوانه الأول إلى مثل هذه القصائد : الفجر ، صحوة ، غربة[25] تؤكد هذا المنحى لديه . ويزداد هذا الأمر تأكداً عند النظر في إحدى القصائد الأربع وهي «خفقة» . فهذه القصيدة تختلف في بنيتها عن القصائد الثلاث الأخرى ، من حيث حضور الذات الشاعرة مباشرة ، وحضور

الآخر أيضاً ولكن في حوار من جانب واحد ، لا نسمع فيه صوت المخاطب ، وإن كنا نتبين شيئاً من ملامحه من خلال تفجرات الغضب في حديث الأنا التي يكشف عنها في البداية بالأسلوب الإنشائي : ماذا تريد؟ وكأن الشاعر في هذه القصيدة يعوض بالأسلوب الإنشائي بعض جوانب الكشف ، ذلك أن هذا الأسلوب لا نرى له أثراً في القصائد الثلاث الأخرى . فالاستفهام والنداء والأمر « . . .ماذا؟ يا أيهذا المستقر في فمي . . . خذ . . واترك . . .» عندما تشيع على هذا النحو في قصيدة قصيرة تعلي من درجة التوتر ، وبخاصة أن الإجابة مفقودة ، لأن الآخر لا يستجيب ، وإنما يحاصر الأنا بصنوف من القيود الخانقة لحرية التعبير عن الحزن أو الفرح كما بدا ذلك في المقطع الأول ؛ حيث يأتي التشبيهان المتتابعان ليركزا دلالة المحاصرة الشديدة إلى حد الاختناق ، أما المقطع الثاني فيصور فقدان حرية الكتابة وضياع الأمان والشعور بالخوف الذي يصل إلى درجة لم يترك فيها الآخر للأنا شيئا سوى هذا الخافق الذي يصر على الخفق بحرية من أجل الحرية . أما المقطع الأخير فتبرز التضحية من أجل الحرية ، فالأنا مستعد لكثير من البذل حتى يظل خفق الحرية مستمرا . إن القصيدة تتضمن مجازات ورموزا جزئية تعاضدت مع هذا الآخر الذي غيبه الشاعر عن المشهد الشعري ، وكأنه جعله من وراء حجاب ، مكتفياً بوصفه وذكر شيء من ملامحه ، إلا أنه ذكر يجعله مثار تأويلات ، فقد تضعه بعض القراءات في إطار الهموم الوطنية ، وقد يضعه بعضها في إطار الهموم القومية نظراً لتشابه الواقعين الوطني والقومي إلى حد ما في كثير من الجوانب . كما أن قراءات أخرى قد تربطه بموقف خاص ، على حين تقاربه قراءات أخرى من منطلق موقف عام ؛ لأن العبرة لديها بعموم الألفاظ لا بخصوص الأسباب كما يقول القدماء . وبهذا كان التعبير عن الآخر على هذا النحو من الأمور التي أسهمت في رفع درجة الانزياح في هذه القصيدة خصوصاً وفي شعر الوقيان على وجه العموم .

ثانيا : التناص

يقول مارتن جراي (M.gray) عن التناص Intertexuality : «لقد ناقشت

البنيوية أن النص نظام لا تحيل اللغة فيه إلى الواقع ، ولكن إلى نفسها وإلى النماذج التي أبدعت في إطار النص . . . والتناص مصطلح اكتشفته الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا (J.Kristeva) ليشير إلى أنواع متعددة ومختلفة من العلاقات تنشأ بين النصوص»[26] . ومن الواضح أن هذا المصطلح بدأ يتردد في البيئة النقدية بعد مرحلة من مراحل البنيوية ، وأقصد الشكلية الروسية ومن سار على دربها ، لأنها كانت تتبنى دراسة النص في ذاته بمعزل عن سياقه الخارجي ، وهو ما رفضته البنيوية في مرحلة لاحقة ، إلا أننا يجب أن نذكر ما نبه إليه أحد النقاد من أن مفهوم التناص بدأ بمصطلح «التفاعلية» عند الماركسية ثم مصطلح «الحوار» لدى باختين[27] ، إلى أن جاءت كرستيفا فحررت المصطلح ، وربطت بين التنظير والتطبيق فشاع استخدامه في الدراسات النقدية المختلفة . ولعل محمد بنيس ثم محمد مفتاح ، وعبدالله الغذامي ، هم من أوائل النقاد العرب عناية بالتداخل النصي أو التناص ، وإن تميز مفتاح بأنه أبرزه في عنوان إحدى دراساته وهي «تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص» وهم جميعا يحيلون بشكل مباشر أو من خلال وسيط على قول كريستيفا في بيان المفهوم العام للتناص ، وهو أن كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، وكل نص كذلك يمثل تشربا وتحويلا لنصوص أخرى[28] ، إلا أن مفتاح عدل عن هذا المصطلح إلى «الحوار» كما يذكر هو نفسه ، لأن مفهوم التناص أصبح فيه خلط شديد ، ولم يعد إجرائيا[29] ، وتلك وجهة نظر لها مسوغاتها ، ولكن شيوع «التناص» في الممارسات النقدية العربية تنظيرا وتطبيقا منحه قدراً من الاستقرار . وربما يكون الميل إلى «الحوارية» تطويرا لمقاربات نقدية أجهدها البحث عن المصادر ، فلجأت إلى التناص الداخلي في نص الشاعر أو الكاتب أو بين نصوصه . وفي قراءتنا لشعر الوقيان وفي مقاربة قصائده الأربع تحديدا نقف عند هذين النوعين من التناص : الخارجي والداخلي .

التناص الخارجي

والمقصود به التداخل أو التفاعل أو التعالق الواقع بين نص الشاعر

ونصوص الآخرين ، سابقين أو معاصرين . وهذا النوع من التناص هو الذي عني به النقد العربي القديم تحت مفهوم السرقة وهو الذي حظي باهتمام النقد الحديث في إطار هذا المصطلح الجديد ، الذي اكتسب أهميته من منطلق أن الإنسان لا فكاك له من تاريخه الشخصي أي من ذاكرته ، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم . .[30] ، وربما يكون من المبالغة أن تدرج أي معرفة للعالم في إطار التناص إذا ما وردت في النص الشعري أو أي نص آخر ، لأن هذا الصنيع يجعل مفهوم التناص رجراجا غير منضبط ويعتوره الاضطراب ، وذلك حين يكون كل مفهوم بسيط شائع في المعرفة الإنسانية دون تحديد نصه تناصاً ، وكذلك كل شخصية تاريخية أو حدث تاريخي ، وإن اختلفت المصادر أو تشابهت ، ولعل ما فعله محمد بنيس في التناص مع التاريخ يشير إلى هذه المبالغة في تطبيق هذا المصطلح[31] ، فالتناص كما يقول أقطابه هو تداخل بين النصوص ، أي يجب معرفة النص الآخر وهو النص الغائب في هذه الحالة حتى يمكن إدراك ما فعله الشاعر بهذا النص الغائب : أهو الاجترار أم الامتصاص أم الحوار كما يقول بنيس اعتمادا على آخرين[32] ، كما أن هذا التداخل قد يعني أن هذه المعرفة التي تختزنها ذاكرة الشاعر والتي تتوغل في نصوصه ، ربما يقف منها موقفاً سلبياً ، وهو موقف له حضور في ديوان الشعر العربي . أما موقفه الإيجابي فيبرز مدى وعيه بالآخرين ، ومدى قدرته ـ في حدود ما يملكه من موهبة وثقافة ـ على امتلاك نصه ودفعه نحو الإيقاع الذي يريد في نطاق سياق يحدده هو ، فيخضع له أي نص تسرب إليه محملاً إياه دلالة مغايرة في إطار الرؤية الجديدة للنص الجديد . ونحن إذا أخذنا بالمفهوم الواسع للتناص ـ الذي يستتبع مفهوما واسعاً للنص ـ على ما بينه بعض نقاده ، أو على نحو ما طبقه بنيس ، فإن شعر خليفة الوقيان يحتاج إلى دراسة مستفيضة في هذا الجانب لا نستطيع الوفاء بها هنا ، فهو شعر يشي منذ القراءة الأولى بذاكرة ثرية ، غنية بمصادرها الدينية والتاريخية والشعرية . أما إذا وضعنا المصطلح في موضع لا يخرج فيه عن مدلوله وهو التداخل بين النصوص ، أي أننا عندما نقرأ النص الذي بين أيدينا نستطيع أن نحيل النصوص المتداخلة معه إلى مصادرها النصية ،

فإن هناك مجموعة من القصائد في شعر الوقيان يمكن مقاربتها وفق هذا المنظور ، ولعل من أهمها قصيدتيه «تسابيح» و«الهبوط من الجنة»[33] اللتين تتعالقان مع القرآن الكريم ، حيث يستعين الشاعر بآيات معينة ويضعها في سياق تتشكل فيه رؤيته الخاصة ، وهذا ضرب من التناص ناشئ مما يسميه بعضهم بالامتصاص الذي ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية النص الغائب وقداسته ، فيتعامل الشاعر معه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل ، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد . .[34] وحين ننظر إلى قصائدنا التي هي مادة البحث نقف عند قصيدة «عصفورتان» التي تمثل ضرباً من التناص اللافت مع قصيدة «الوطن» لأحمد شوقي[35] ، وسنورد قصيدة شوقي لنكشف عما فعله الوقيان من تجاوز في الشكل ، وكيف انتهى المعنى والمغزى بين النص الغائب والنص الحاضر .

يقول أحمد شوقي :

عصفورتان في الحجـ ـاز حلتا على فنن
في خامل من الريا ض ، لا ند ولا حسن
بينا هما تنتجيا ن سحرا على الغصن
مر على أيكهما ريح سرى من اليمن
حيا وقال : درتا ن في وعاء ممتهن
لقد رأيت حول صنـ ـعاء وفي ظل عدن
خمائلا كأنها بقية من ذي يزن
الحب فيها سكر والماء شهد ولبن
لم يرها الطير ولم يسمع بها إلا افتتن
هيا اركباني نأتها في ساعة من الزمن
قالت له إحداهما والطير منهن الفطن :
يا ريح أنت ابن السبيـ ـل ما عرفت ما السكن
هب جنة الخلد اليمن لا شيء يعدل الوطن

إن المقابلة بين القصيدتين تكشف عن التداخل أو التفاعل فيما بينهما تشاكلا وتباينا في وجوه عدة ، لعل أهمها أن القصيدتين مبنيتان على عنصر السرد ، وخليفة الوقيان شاعر أدرك منذ بداياته ضرورة تطعيم قصائده ببعض أدوات السرد ، كالحوار الذي كان يلجأ إليه في قصائده الأولى مثل «قال لي صاحبي» و«لقاء»[36] ثم ما لبث أن نوع تجربته مع السرد فلجأ إلى الصياغة الشعرية لبعض الأحداث الواقعية كما في «مذبحة الفواكه» ، أو اعتمد النصوص الدينية كما في «تسابيح» و«الهبوط من الجنة»[37] ، إلى أن عالج بعض رؤاه من خلال القصة الخيالية كالذي نراه هنا في قصيدتيه : «عصفورتان» و«عوسجة» . والملحوظ أن «عصفورتان» تقيم حواراً مع قصيدة شوقي ، ولكنه حوار من نوع خاص ، لأنه الحوار الذي يريده الشاعر ، لا الذي توجهه به دلالات السرد عند شوقي في قصيدته هذه . فالبنية القصصية تتشابه ولا تتماثل ، بل إن التشابه الظاهر في أضيق الحدود ، وإن كان في الباطن يتسع على مستوى البنية ، ولعل الخطوط التي وضعناها تحت بعض المفردات والعبارات تشير إلى مواطن التناص الظاهرة التي وردت لدى الوقيان والتي تتيح لنا القول إنه أفاد من القالب القصصي بوعي أو من دون وعي ، إذ لا نستطيع أن نقطع بأي منهما ، لأن مثل هذه القصيدة وغيرها من شعر شوقي رصيد مخزون في ذاكرة أجيال متعددة في هذا القرن ، منها جيل الوقيان .

ويمكن القول إن التشابه ينبثق من أن القصيدتين بنيتا على عصفورتين على غصن أو عذق ، ثم دخل إلى مسرح الحدث عنصر شرير تمثل في ريح الإغواء لدى شوقي ، وتمثل بالفتى المخيف لدى الوقيان . أما ما تبقى من أحداث ، فقد اختلفت بين الشاعرين سواء في ختام المشهد القصصي ، أو في بعض الأمور الجزئية التي بدا فيها الوقيان متحولا عما ورد في قصيدة شوقي ، وذلك لأسباب اقتضتها طبيعة السرد وما سيفضي إليه في نهاية لدى كل منهما ، ولضرورات أخرى تتصل بالظروف التي أنشئ فيها هذان النصان ، وهي ظروف ربما دفعت الوقيان إلى المراوغة إضافة إلى رغبته في هذا الضرب من التعبير عن رؤيته . ولعل رصد ما خالف فيه الوقيان شوقي يشير إلى التحول أو التجاوز أو النفي

بتعبير كريستيفا أو الامتصاص ، وربما الحوار بتعبير بنيس اعتماداً على آخرين ؛ حيث بدت جزئيات كثيرة في قصيدة الوقيان مختلفة إضافة إلى الطابع الدرامي الذي اتصفت به . فالعصفورتان لدى الوقيان تغردان فوق عذق نخلة ـ في مكان غير محدد ـ وليس غصن شجرة جرداء في الحجاز ، وهما في جو جميل وفي خير وفير على عكس عصفورتي شوقي اللتين كانتا «في خامل من الرياض لا ند ولا حسن» ، ثم المفاجأة بدخول الفتى الشرير الذي سبب الذعر لعصفورتي الوقيان ، على حين كانت الريح في حوار مع عصفورتي شوقي انتهى برفض منطق الريح وتغليب حب الوطن الذي لا يعدله شيء ، ثم النهاية التي تجلى فيها الاستقرار لعصفورتي شوقي ، والقتل والدم لعصفورتي الوقيان . إذن فنص شوقي تسرب إلى نص الوقيان ، ولكن الأخير حوله بتأثير السياق إلى نص آخر جديد برزت فيه النزعة الدرامية لتعوض عن الحوار في قصيدة شوقي . ونستطيع أن نقول إن التناص ربما يسهم في كشف دلالة النص الجديد من خلال النظر في النص المتسرب وتفاعله المفترض . وهنا نجد أن نص شوقي بوضوحه الذي لم يترك فاصلا بين المعنى والمغزى قد أسهم في تأويل نص الوقيان الذي يعد نصا خارجاً عما هو معهود لدى شوقي من ذكر الحكمة في نهاية القصيدة التي على هذه الشاكلة ، ومن ثم فارتباط نص شوقي بالوطن وحب الوطن يلقي بظلاله على قصيدة الوقيان التي نقرؤها في مستوى ما على أنها تعبير عن مشكلة الحرية في الوطن ، وما واجهته من خطوات شريرة تقتل السعادة وتغتال الفرح . ومن هنا فقد فرضت لحظات التفاؤل على شوقي مثل هذه النهاية كما فرضت على الوقيان نهاية مغايرة تعكس تشاؤمه من تصاعد موجة الشر على هذه الأرض بسبب نوع شرير من البشر ، وتعكس في الوقت نفسه رؤيته لما آلت إليه حركة الحرية في وطنه .

وعلى هذا ، فقصيدة الوقيان تقيم حواراً مع قصيدة شوقي ، ولكنها إن تشابهت معها في بعض المواضع اختلفت معها في مواضع كثيرة ، وبخاصة تميزها بالطابع الدرامي والمراوغة في المغزى ، ثم جاء الإيقاع ليعلن عن تعالق آخر ، فالقصيدتان على إيقاع الرجز ، استخدم شوقي مجزوء الرجز وفق شروطه

مع التزام القافية الموحدة ، على حين أن الوقيان استخدم تفعيلة الرجز ولكن في إطار نظام التفعيلة مع التنويع في القافية إلى حد ما ، إذ استخدم في القافية الرئيسة حرف النون الساكنة رويا مثل شوقي ، إلا أن النون لدى الوقيان مسبوق بحرف الردف (الألف) وهو ما يجعل صوت القافية مختلفاً ، إضافة إلى تنويع آخر في القافية ورد في بعض السطور الواقعة بين سطور القافية الرئيسة . وهذا ضرب من التناص يشهد على تداخل أفق شوقي في أفق الوقيان . على أن مثل هذا الضرب من التناص ـ التناص الإيقاعي ـ لم يكن من سبيل إلى التحدث عنه لولا وجود تعالق بين النصين في الجوانب التي وقفنا عندها فيما سبق ، ذلك أن الإيقاع العروضي وحده لا ينهض دليلا قويا على التعالق بين النصوص .

التناص الداخلي

وهو التناص الذي نستطيع أن نقرأه في زاويتين : الأولى في العلاقة بين هذه القصائد الأربع ، والثانية بين إحدى هذه القصائد ، ونتاج الشاعر السابق ، مع احترازنا أن الزاوية الثانية تقدم نموذجاً ، ولا تحاول الدخول في التفصيلات التي سنضطر إليها لو قرأنا التناص بين كل قصيدة من القصائد الأربع ونتاج الشاعر السابق .

في الزاوية الأولى : نلحظ تعالقاً لافتاً بين هذه القصائد في بعض الدوال وبعض الدلالات على نحو يكشف أن الشاعر كتب هذه القصائد في فترة زمنية واحدة ، أو أنه كان يتناوب في كتابتها ، أو أن المشروع ربما كان نصاً واحداً في بداية الأمر ، فإذا به ينداح إلى أربعة نصوص ، ولنأخذ بعض النماذج الجزئية ثم نعرج بعد ذلك على البنية العامة .

يقول الشاعر في النص الأول :

عصفورتان

فوق عذق نخلة تغردان

ترفرفان في أريكة يزينها الندى

تهزها نسائم . . .

. . . . . .

تحوك ثوب الشمس

معطفا

مفضض الأردان

. . . . . .

فهبتا مذعورتين

فشك شوك النخلة الرحيمة

. . . . . .

هذه السطور من هذه القصيدة نجد لها صدى في القصائد الثلاث الأخرى ، وهو صدى حاول الشاعر الهروب منه كما يفعل كثير من المبدعين حين يرغبون في التعبير عن رؤية ما بطرائق متنوعة . على أن التناص أو التعالق بين هذه القصائد لا يصل إلى حد المماثلة ، وإن كان يصل إلى حد المشابهة على نحو ما يفرق بين المصطلحين بعض الباحثين . .[38] ، وهذا ما ستوضحه النقاط الآتية :

1 - حين نقارب مطلع هذا النص وما يتصل بدلالته نجد أن العصفورتين تغردان فرحتين ولكنهما بعد حين ستهبان مذعورتين ، وهذا شبيه بما ورد في القصيدة الأخيرة مع فارق المعنى بين الموقفين :

عصفورتي في عشها

حزينة مروعة

ولكن الشاعر هنا نسب عصفورة واحدة إلى نفسه وجعل لها عشاً ووصفها بأنها حزينة ، وتلك أمور تنحو إلى الخروج عن النص الآخر أو الهروب من مظنة التكرار الموصوف بالاجترار . ولعل حقل الطير من الحقول التي ورد ذكرها لدى الشاعر في هذه القصائد دون استثناء ، لذا نجد : عصفورتان فوق عذق . . . الطير في عشاشها . . . تسفه العنادل . . . عصفورتي في عشها . .

مع حرص الشاعر على الخروج على المماثلة بين هذه الدوال من خلال تغيير صيغة الدال مرة أو ذكر ما يناسبه من الحقل مرة أخرى ، وإن كان هذا التغيير لم يمس التركيب على نحو جذري ، فشبه الجملة يتبع هذه الدوال في ثلاثة مواضع كما هو ملحوظ .

2 - يقول الشاعر في قصيدة «في الليل» :

لعاشقين يغزلان خيط الفجر

بردة بديعة الصور

فالتعالق واضح في هذا المجال ، حيث كلا الأسلوبين المجازيين في القصيدتين يجسد صورة متشابهة عن حياكة النور أو غزله معطفا أو بردة ، ولكن التشابه يتضمن الاختلاف ، وهذا الاختلاف هو ما سعى إليه الشاعر ؛ إذ جاءت «يحوك» في مقابل «يغزلان» ، و«ثوب الشمس» في مقابل «خيط الفجر» ، و«معطفا» في مقابل «بردة» ، و«مفضض الأردان» في مقابل «بديعة الصور» . فالصورتان تتحركان في مجال واحد ، وتدخلان في حوار لا شك فيه ، وهو حوار يكشف عن القدرة في تنويع التصوير من خلال تنويع الدوال التي ترسم صورتين مختلفتين ، ومعبرتين عن مفهوم واحد تقريبا .

3 - يقول الشاعر في «عوسجة» :

فانتفضت عوسجة القفار

ملتفة بشوكها

فالشوك هو أداة القتل والجريمة في الموقعين ، إلا أنه وصف في القصيدة الأولى بأنه «شوك النخلة الرحيمة» على حين شبه بالسيف في «عوسجة» . هذا التداخل يؤكد الأفق المشترك الذي أنتج هذه القصائد ، كما يؤكد جهد الشاعر في الخروج من المتماثل إلى المتشابه ، وذلك من خلال إضافة المختلف إلى المتماثل ، وهو صنيع أبعد النسيج الشعري عن التكرار الممل .

4 - ويمكن أن نذكر أن «يرفرفان . . .» في القصيدة الأولى تتحاور مع «رفيف

. . . يرف» اللتين وردتا في قصيدة «خفقة» ، وبخاصة أن «عصفورتي . . .» وقعت بين هذين الأخيرين ، مما يشير إلى سيطرة الفكرة المحورية على أفق الشاعر ، فانسكب التعبير عنها في مستوى من التداخل النصي الخاص اقتضته طبيعة الفترة التي كتبت فيها هذه النصوص ، ولكنه التداخل الذي أغناه الشاعر بإضافة ألوان مختلفة إلى النسيج الشعري .

5 - انظر إلى التعبير عن (الندى) حيث يقول الشاعر في قصيدة «عوسجة» :

تمسح عن جفونها

ذوائب الندى

فالندى يتشكل جماليا في هذين التعبيرين المجازيين ، ولكنهما مختلفان من حيث اتصال الطرف الآخر من الصورة في كل منهما بمجالين متباينين من الزينة ؛ أحدهما اللؤلؤ في النص الأول ، والآخر الشعر في هذا النص ، مما يكشف عن يقظة الشاعر الفنية في رفع درجة الشعرية عبر تلوين الدال الواحد ـ الندى ـ بتنويع التشكيل المجازي .

والآن نحاول رصد التناص في البنية العامة من خلال ما يلي :

1 - تكاد القصائد الأربع تتخذ نسقاً متشابهاً منذ العنوان ، حيث جاءت العنوانات من المنطقة الأخيرة في القصيدة ، عدا «عصفورتان» التي وقع في عنوانها خطأ غير مقصود فجاء في الديوان على هذا النحو الخارج على النسق ، والداخل في الطريقة التقليدية للعنونة[39] .

2 - تبدأ القصائد غالباً بتصوير الجمال في الطبيعة ، ولكنها تنتهي نهاية حزينة أو شبه حزينة ، والشاعر يعتمد أسلوب المفارقة التصويرية من خلال مرور الفتي واستيقاظ العسس وانتفاض العوسجة ، عدا القصيدة الأخيرة «خفقة» التي بدأت بالحزن وانتهت به ، لأن الشاعر وصل في تعبيره في القصائد الأخرى إلى مرحلة تراكم في أواخرها الحزن ، فظهر صوته مباشراً وهو يصرخ في وجه الآخر الذي جاء وصفه في القصيدة الأولى :

مر عليهما فتى
في كفه نمت عناكب الحجر

هذه الكناية التي أشرنا إليها من قبل تصور هذا النوع من البشر الذي يسبب ظهوره غير المناسب في الزمن الجميل مأساة حقيقية ، ثم كيف يكون فتى وتنمو العناكب في كفه؟ إنه التعبير الفني عن تحجر الآخر وجموده ، رغم مرور الزمن وتغير الحياة ، ولذلك نمت العناكب في كفه ، وصار وجوده غريبا ، وسبب ظهوره مفاجأة مخيفة أدت إلى قتل ظلال الجمال وأجواء الحرية .

وجاء وصفه في القصيدة الثانية :

في الليل
حين ترقد الضغينة
يستيقظ العسس

فدال «العسس» لا يستخدم في زماننا ، ولا ينتمي إليه ، واستخدام الشاعر له يؤكد الرؤية ذاتها ، وهي أن الآخر يمثل وجوداً غير مناسب في هذا الزمان الذي يعبر عنه الشاعر بالليل الجميل في هذه القصيدة .

وفي القصيدة الثالثة جاء وصفه على النحو الآتي :

فانتفضت عوسجة القفار
ملتفة بشوكها
بسيفها البتار
فخرت السوسنة الجذلى
قتيلة بعطرها الأحلى

انظر الى الانتفاض غير المناسب في الزمان (صباح مشرق) والمكان (روضة) . ولعل عوسجة القفار رمز سبق أن بينا دوره ، ونضيف أن القفار مازالت تشير في بعض دلالاتها المهمة إلى إمكان تطويع قيمها لتلعب دورا شريرا ضد الحرية ، ويعضد هذه الدلالة هنا الإضافة إلى عوسجة . هذا الحوار

الداخلي الحميم بين هذه النصوص يجعل البنية الدلالية متقاربة نظرا للهيمنة التي تفرضها رؤية الشاعر ، ولكن الموهبة الشعرية تضعك أمام قصائد مختلفة الظلال والألوان .

3 - يوجد تناص إيقاعي بين هذه القصائد ، فهي جميعاً على إيقاع بحر الرجز ، ومثل هذا التناص غير مسلم به كما سبق أن بينا ، لأن الأوزان قد تكون مشتركة بين قصائد تفوق الحصر دون أن يكون بينها أية علاقة ، ولكننا هنا نؤكد بهذا العنصر ـ الإيقاع ـ ما ذكرناه من قبل ، فهو قد وسع من دائرة التناص بين هذه النصوص ، مع ملاحظة حرص الشاعر على تنويع صوت القافية من قصيدة لأخرى ، وفي داخل كل قصيدة أيضاً .

أما **الزاوية الثانية** فنختار لها قصيدة «في الليل» لننظر في علاقتها أو تعالقها مع المنجز الشعري السابق للشاعر ، وهو منجز كان لليل فيه حضور لافت . ففي الديوان الأول نجد قصيدة تعد من أقدم قصائده إن لم تكن الأقدم على الإطلاق ، وهي بعنوان «الليل»[40] ، وقف الشاعر يخاطبه خطابا رومانسياً ، يتبدى فيه الليل كهف شجون ، وسراب تيه ، ومتاهات رؤى ، وجنين شك ، وعميق سر ، وموطن خداع وغربة وحزن ، ثم هو رداء أسود ، وضياع سرمدي ، أنفق الشاعر في متاهاته عمرا قصد الوصول إلى سره ، ولن يرضى بغير ذلك . هذه صورة الليل في أول قصائد الشاعر ، وهي صورة نجد صداها واضحاً في قصائده بعد ذلك ، وبخاصة في الأبيات الأولى من قصيدة «زيف»[41] ، كما تفرض هذه الصورة بعض أجزائها على نتاج الشاعر اللاحق[42] ، بل نلحظ تصريحا بموقفه السابق في قصيدة «لقاء»[43] ، حيث الحضور القوي لليل :

فقلت إني لأحب الدجى كم فيه من سر عصي الجنى

ويبدأ الشاعر بتحميل الليل دلالة رمزية موحية بالواقع العربي المتردي ، فيستعين من حقل الليل بدال الظلام فيقول :

ويذوب الظلام في موكب النو ر وتذوي على الطريق القيود

وتتراكم الدلالة الرمزية في نتاجه التالي كما في مثل[44] :

- **فلقد كشفت عن الليالي وجهها ونسجت من أشلائها أثوابي**
- **قلبي لكم في كل مفترق زيت السراج بليلكم يشقى**
- **تناهب الليل أحشائي وأرقني أن الصباح على أشلائها صلبا**

ونلحظ مثل هذه الدلالة أيضاً في[45] :

- **ما الليل كواكبه تسرى حينا وتغيب بلا عذر**
- **والليل يبتلع النجو م النيرات فلا تنير**

فالليل يتخذ في نتاج الشاعر دلالتين إحداهما تتصل بالبعد الرومانسي ، والأخرى تحمل دلالة ذات علاقة بالبعد الرمزي الأدبي[46] ، والذي يبدو أن الشاعر قد جمع هاتين الدلالتين في قصيدة «في الليل» ، مما يعني أنه يقوم بتنمية تجربته الشعرية من خلال رصد واع أو غير واع للدوال التي سبق أن ضمنها نصوصه ، لتأكيد دلالتها مرة ، ولتطوير هذه الدلالة ، أو تجاوزها مرة أخرى . وعند النظر في هذه القصيدة نلحظ أن الدلالة الرومانسية تتجلى في تلك الصورة الجميلة التي رسمها الشاعر لليل ، والتي جاء على ذكر تفاصيلها الدقيقة بأدوات اكتسبت خبرة في التشكيل الفني للغة عبر إغنائها بإعلاء درجة الانزياح في التعبير عن هذا الكائن الزماني ، وقد كشفنا عن شيء من ذلك عند معالجة الانزياح . ونقول هنا إن الشاعر وإن وقف أمام الليل موقفا رومانسيا في جانب من القصيدة ، تجاوز موقف العاجز عن إدراك كنهه ، إلى موقف العاشق المدرك أسرار جماله . فهو كائن جميل في ذاته ، يشبه نشيجه صوت المزهر ، وأريجه ينشر العبير والنور في كل مكان ، وإذا ما حضر بعث الطمأنينة في كل جانب ، لأنه خلق من أجل هذا ، فالعواصف تنام ، والطيور تعود إلى أعشاشها ، ويخيم الهدوء على الجبال والوهاد والبحار والشجر ، ويسهر العشاق يرسمون فيه أحلامهم الجميلة . ثم يفجر الشاعر الموقف بعبارة «هدأة حزينة» ليدخل عنصر المفارقة الذي يخرج به الليل الرومانسي من مستواه إلى مستوى آخر هو الرمز ، وكأن الشاعر بهذا يجمع منجزه الشعري عن الليل في هذه القصيدة . هذا

الهدوء الحزين يعد تمهيدا مناسبا للمقطع الأخير :

في الليل

حين ترقد الضغينة

يستيقظ العسس

هذه المفارقة التي بنيت عليها القصيدة ، يتداخل فيها الليلان : الرومانسي ـ الخيالي ـ الذاتي ، والرمزي ـ الموحي بالاجتماعي والسياسي ، لأن الليل وإن كان يأخذ الملامح الرومانسية في بداية القصيدة ، بدا يحمل دلالة رمزية ولكنها مختلفة عما ورد في منجزه الشعري السابق ، فهو هنا لم يعد رمزاً للواقع المتردي المظلم ، وإنما هو كل هذه المعاني الجميلة التي أشرقت بفضل نجومه الذين حققوا له الجمال والأمان والمتعة والهدوء . ففيه «ترقد الضغينة» إلا أن هذه اللحظات الليلية الجميلة الهادئة كانت تنطوي على نذر العاصفة النائمة التي أمست تتربص بهذا الزمان الجميل ، وهو الهاجس الذي بدت سماته في «هدأة حزينة» ثم كثفه الشاعر في المفارقة التصويرية في المقطع الأخير ، فاستيقاظ العسس يمثل استيقاظاً للآخر المتخلف والمتسلط والمتأهب للشر وللقضاء على الجمال والأمان والحرية .

إذن فالنتيجة التي نخرج بها هي أن التناص أو التعالق الداخلي كان له أثر ملحوظ في تطوير الرؤية الشعرية ، وتجديد التشكيل الفني للنسيج الشعري لدى خليفة الوقيان . وعلى العموم فالتناص بنوعيه ـ وبخاصة حين يتم في إطار من وعي الشاعر واختياره ـ يمثل عنصرا بالغ الأهمية ، إذ يغني اللغة الشعرية من خلال ما يضيفه الشاعر إلى تجارب الآخرين ، وإلى تجربته أيضاً ، مما يجعل النص الشعري بؤرة لتفاعل الرؤى والأدوات .

ومما سبق يتضح لنا أن الشاعر خليفة الوقيان كان واعياً وحريصاً على حضور هذين العنصرين ـ الانزياح والتناص ـ في شعره ، إذ بحضورهما اكتسبت تجربته الشعرية خصوبتها وتنوعها ، ومن ثم تألقها في سماء الحركة الشعرية في الكويت .

أربع قصائد

من ديوان «حصاد الريح»
الكويت ، الطبعة الأولى ١٩٩٥

عصفورتان

عصفورتان
فوق عذق نخلة تغردان
ترفرفان في أريكة يزينها الندى
تهزها نسائم شفيفة الصدى
تنقران سكرا
تكورت حباته مذهبا
الماء من حولهما
جداول مزخرفة
تحوك ثوب الشمس
معطفا
مفضض الأردان
* * *
مر عليهما فتى
في كفه نمت عناكب الحجر
فهبتا مذعورتين
فشك شوك النخلة الرحيمة
قلبيهما بوخزة أليمة
فانسفحت فوق يد الإنسان
قطرتان

في الليل

الليل مزهر
نشيجه أريجه
مغازل القبس
* * *
الليل
حين تسكن النجوم داره سكينه
تنام في سريرها
عواصف المدينه
الطير في عشاشها
الريح في فجاجها
وللجبال للوهاد للبحار للشجر
لعاشقين يغزلان خيط الفجر
بردة بديعة الصور
للحب للجمال
هدأة حزينه
* * *
في الليل
حين ترقد الضغينه
يستيقظ العسس

١٩٨٩

عوسجة

في روضة تحفها الصحاري

ترعرعت سوسنة كسلى

تثاءبت ذات صباح مشرق

تمسح عن جفونها

ذوائب الندى

أيقظها هزج الفراش

همهمات النحل

فأرسلت رحيقها

يضوع يغمر المدى

تعبه الرمال والهضاب

والجنادل

تسفه العنادل

فانتفضت عوسجة القفار

ملتفة بشوكها

بسيفها البتار

فخرت السوسنة الجذلى

قتيلة بعطرها الأحلى

١٩٨٩

خفقة

ماذا تريد
يا أيهذا المستقر في فمي
كحفنة الحديد
كقطعة الجليد
تحصي علي أدمعي
لهيب أضلعي
تبسمي تلفتي
رفيف قلبي الطريد
* * *
أصابعي مقطعة
حقائبي مضيعة
عصفورتي في عشها
حزينة مروعة
لا شيء عندي
غير خافق عنيد
* * *
خذ ما تشاء
من فمي
ومن دمي
ومن حطام مغنمي
واترك لدي خفقة
ترف في الوريد

١٩٨٩

الهوامش والمراجع

(1) صدر له دراستان نقديتان :
القضية العربية في الشعر الكويتي ، الكويت : مكتبة دار العروبة ، 1977 ، ط1 .
شعر البحتري ، دراسة فنية ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1985 ، ط1 .
إضافة إلي بعض المقالات المنشورة في مجلة البيان التي تصدرها رابطة الأدباء في الكويت .

(2) انظر :
- عبدالرحمن ، إبراهيم : **بين القديم والجديد** ، القاهرة : مكتبة الشباب ، 1987 .
- عبدالله ، محمد حسن : **الشعر والشعراء في الكويت** ، مكتبة ذات السلاسل ، الكويت : 1987 .
- وادي ، طه : «تحولات الأزمنة وتعارضات الحداثة» ، **ضمن ندوة الأدب في الخليج العربي** ، الجزء الرابع ، من منشورات اتحاد كتاب الإمارات ، الشارقة ، يناير 1988 .
وانظر ملف العدد 322 من مجلة البيان مايو 1997 فهو خاص بالشاعر .

(3) انظر رأيه في قصيدة النثر : مجلة البيان ، العدد 224 ، نوفمبر 1984 .

(4) انظر : Fowler, R. : **Modern critical terms.** Routledge, London 1990, pp.97098.
وانظر : Gray, M. : **A dictionary of literary terms,** Longman, London 1992, p.122.

(5) صولة ، عبدالله : «فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة» ، دراسة في مجلة «**دراسات سيميائية . . .**» ، العدد الأول ، خريف 1987 ، ص75 ، ص76 .

(6) انظر : Wales, K. : **A dictionary of stylistics**, Longman, London, 1977, p.118.

(7) Ibid. , p.118.

(8) Ibid., p. 117.

(9) عياد ، شكري : **اللغة والإبداع ، مبادئ علم الأسلوب العربي** ، القاهرة : 1988 ، ط1 ، ص89 .

(10) انظر : A dictionary of stylistics, p.117.

(11) كوهين ، جون : **بناء لغة الشعر** ، ترجمة : د .أحمد درويش ، القاهرة : مكتبة الزهراء ، 1985 ، ص31. .

(12) انظر : نزار التجديتي ، «**نظرية الانزياح عند جون كوهين**» ، بحث منشور في مجلة «**دراسات سيميائية . . .**» ، مرجع سابق ، ص ص 69 - 70 .

(13) بناء لغة الشعر : 227 .

(14) خداده ، سالم عباس : **غموض الشعر في النقد العربي** ، القاهرة : دار الزهراء للنشر ، 1994 .

(15) زايد ، علي عشري : **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** ، القاهرة : مكتبة الشباب ، 1995 ، ط4 ، ص95 .

(16) تودروف : الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، الدار البيضاء : دار توبقال ، 1990 ، ط2 ، ص43 .

(17) المرجع السابق ، 33 .

(18) أحمد ، محمد فتوح : **الرمز والرمزية** . القاهرة : دار المعارف ، 1978 ، ط2 ، ص140 .

(19) المرجع السابق ، 138 .

(20) انظر : ريفاتير . سيميوطيقا الشعر . . . ترجمة : فريال غزول . ضمن كتاب «**مدخل إلى السيميوطيقا**» ، إشراف سيزا قاسم ونصر أبوزيد ، القاهرة : دار إلياس ، 1986 ، ص230 .

(21) انظر : مجلة البيان ، العدد 322 ، مايو 1977 ، ص62 .

(22) الرمزية والرمزية ، 190 .

(23) السرغيني ، محمد : **محاضرات في السيميولوجيا** ، الدار البيضاء : دار الثقافة ، 1987 ، ص46 .

(24) ياكبسون : **قضايا الشعرية** ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنوز ، الدار البيضاء : دار توبقال ، 1988 ، ط1 ، ص51 .

(25) **المبحرون مع الرياح** ، الكويت : شركة الربيعان للنشر ، 1980 ، ط2 ، ص43 ، 51 ، 65 .

(26) انظر : A dictionary of literary terms, pp. 1510152.

(27) انظر : مارك أنجينو : **التناصية** ، مقالة بترجمة د .محمد خير البقاعي ، منشورة في مجلة «**علامات**» التي يصدرها النادي الأدبي بجدة ، الجزء التاسع عشر ، المجلد الخامس ، مارس 1966 ، ص133 .

(28) انظر :

- بنيس ، محمد : **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** ، الدار البيضاء : دار التنوير ، 1985 ، ط2 ، ص251 .
- مفتاح ، محمد : **تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص** ، الدار البيضاء : دار التنوير ، 1985 ، ط1 ، ص121 .
- الغذامي ، عبدالله : **الخطيئة والتفكير ، من البنيوية إلى التشريحية** ، النادي الأدبي بجدة 1985 ، ط1 ، ص13 ، 322 .

(29) انظر : حوار مع الدكتور محمد مفتاح بعنوان «التحليل السيميائي أبعاده وأدواته» أجراه مجموعة من المختصين ونشر في مجلة «**دراسات سيميائية** . . .» ، مرجع سابق ، ص23 .

(30) **تحليل** الخطاب **الشعري** ، 123 .

(31) ظاهرة **الشعر** المعاصر في المغرب ، 269 - 272 .

(32) المرجع السابق ، 253 ، 277 .

(33) الخروج من الدائرة ، الكويت : شركة الربيعان للنشر ، 1988 ، ط1 ، ص63 ، 71 .

(34) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، 253 .

(35) **ديوان شوقي** ، توثيق وتبويب وشرح وتعقيب : الدكتور أحمد الحوفي ، القاهرة : دار نهضة مصر ، 1981 ، الجزء الثاني ، ص253 .

(36) المبحرون مع الرياح ، 9, 91 .

(37) الخروج من الدائرة ، 31, 63, 73 .

(38) مفتاح ، محمد : **دينامية النص** ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1990 ، ط2 ، ص83 .
وانظر : حميد سمير في دراسته عن «وظيفة الحوارية في إنتاجية النصوص الشعرية» ، مجلة «**علامات**» ، الجزء الثاني والعشرون ، المجلد السادس ، النادي الأدبي بجدة ، ديسمبر 1996 ، ص 298 .

(39) من الجدير بالإشارة هنا أنني حين قرأت القصائد الأربع ساورني الشك في حقيقة هذا العنوان «عصفورتان» ، لأنه لا ينسجم مع الطريقة التي عنون الشاعر بها قصائده المذكورة ، ذلك أن العنوان فيها يأتي من المنطقة الأخيرة في النص . وقد دفعني هذا الشك إلى سؤال الشاعر ، فأخبرني بصحة ما توقعت ، وذكر أن هذه القصائد الأربع نشرت أول مرة في مجلة «الشعر» المصرية عدد يوليو 1990 ، وأن العنوان الأصلي لهذه القصيدة هو «قطرتان» وليس «عصفورتان» ، ولكن سهواً حدث في أثناء الإعداد للنشر في ديوان «حصاد الريح» ، وهو سهو لم يشأ الشاعر التراجع عنه .

(40) المبحرون مع الرياح ، 151 .

(41) المبحرون مع الرياح ، 35 .

(42) المبحرون مع الرياح ، 45 ,117 ولاحظ كيف يتكرر تشبيه الليل بالكهف .

(43) المبحرون مع الرياح ، 93 .

(44) المبحرون مع الرياح ، 55 ,18 ,34 .

(45) **تحولات الأزمنة** ، الكويت : مكتبة دار العروبة ، 1983 ، ط1 ، ص116 ، 123 .

(46) المقصود بالبعد الرومانسي أو الدلالة الرومانسية هو تلك النظرة الذاتية الخيالية الحالمة للأشياء ، وهي نظرة تمثل معنى رئيساً من معاني الرومانسية . أما قولنا : الرمزي أو الرمزية فهو نسبة إلى الرمز ، ولا نقصد الرمزية المذهبية ، والفارق بين الاثنين مما يحتاج إلى بيان ليس هذا مجاله .

* * *